drid und Bilbao. — Pierre Monteux bringt im Februar die Suite aus „La Nuit Kurde“ zur Pariser Erstaufführung. in Amsterdam leitete Monteux eine Aufführung des „Danse de la Sorcière“

Die Kleine Symphonie von Hans Wedig, op. 5, gelangt im Symphoniekonzert der Berliner Staatsoper am 17. Januar unter Generalmusikdirektor Kleiber zur Uraufführung.

Die Städtische Oper Berlin hat zwei Werke von Egon Wellesz „Alkestis“ und „Opferung des Gefangenen“ angenommen. Die Aufführung erfolgt noch in dieser Spielzeit.

Karl Wieners Streichquartett gelangte in Baden-Baden zur erfolgreichen Uraufführung. Desselben Komponisten Quartett-Suite wurde vom Berliner Streichquartett in Frankfurt und Würzburg gespielt. — Johannes Strauß hat Klavierstücke Wieners auf seiner Tournee in Griechenland gespielt.

Arthur Willners Tanzweisen sind in Tanzabenden von Ellinor Tordis (Wien), Gret Eppinger (Prag) und Astrio Malmborg (Stockholm) aufgeführt worden. — Die Rundfunksender Wien, Königsberg und Breslau brachten eine Reihe von Kompositionen Willners zur Aufführung. Im Berliner Rundfunk kam die Suite, op. 46, für Violine und Violoncell durch Max und Sela Rostal zur Uraufführung.

Die Uraufführung des neuen Orchesterwerkes von Kurt von Wolfurt, Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart, die in Dortmund unter Wilhelm Sieben stattfand, brachte einen außergewöhnlichen Erfolg.

Am 30. Dezember 1929 feierte der tschechische Komponist J. B. Foerster seinen 70. Geburtstag. Sein Jubiläum wurde namentlich in seiner Heimat in großzügiger Weise gefeiert; in einer großen Reihe von Konzerten wurden seine Werke gespielt und das Prager Nationaltheater bereitet eine zyklische Aufführung seiner Opernwerke vor. Foerster ist auch in Deutschland erfolgreich durchgedrungen. Er hat viele Jahre (von 1893 bis 1903) in Hamburg als Konservatoriumslehrer und Kritiker gelebt und trat dort in enge Beziehung zu Gustav Mahler, der seine III. Symphonie zum ersten Male dirigiert hat. Von 1903 bis 1918 lebte Foerster in Wien; seit 1919 in Prag als Professor, derzeit als Rektor des Neuen Staatskonservatoriums. Foersters Schaffen umfaßt nahezu 150 Werke. Von seinen Opern sind „Jessica“ und „Eva“ in Deutschland aufgeführt worden; seine Lieder, Klavierstücke und Kammermusik (Foerster hat über 300 Lieder publiziert) haben weite Verbreitung gefunden.

Alban Berg feiert in diesen Tagen seinen 45. Geburtstag. Der Anbruch nimmt dieses Ereignis zum Anlaß, um in seinem Februarheft das Schaffen Bergs in mehreren Beiträgen zu würdigen.

Heinrich Kaminski wurde als Nachfolger Pfitzners an die Meisterklasse der Akademie nach Berlin berufen. Gleichzeitig hat Kaminski den Musikpreis der Stadt München im Betrage von Mk. 3000.— erhalten, der in diesem Jahre zum ersten Male zur Verteilung gelangte.

Felix Petyrek, der jahrelang am Konservatorium in Athen tätig war, ist soeben zum ordentlichen Professor am Landeskonservatorium in Stuttgart ernannt worden und wird seine Tätigkeit dort im kommenden Herbst beginnen. Wir freuen uns, daß die pädagogischen und schöpferischen Fähigkeiten Petyreks damit wieder dem deutschen Musikleben gewonnen werden.

Ernst Krenek wird am 14. Januar im Leipziger Rundfunk über seine neue Oper „Leben des Orest“ sprechen, am 17. Januar begleitet er den Wiener Staatsopernsänger Hans Duhan bei der Uraufführung seines neuen Zyklus „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“ (20 Lieder). Dieses Konzert wird ebenfalls von der „Mirag“ übernommen. — Am 19. Januar bringt dann die Leipziger Oper die Oper „Leben des Orest“ zur Uraufführung.

Der Wiener Pianist und Lehrer Paul Emerich hält in diesem Winter ein Pianistenseminar ab, dessen Programm auf die vollständige theoretische und praktische Durchbildung des konzertierenden Pianisten abzielt.

Eine Ortsgruppe Hamburg der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Deutschland, E. V., wurde unter dem Vorsitz von Ernst Roters in Hamburg gegründet. Es wird geplant, in Hamburg alljährlich eine Reihe von Aufführungen mit zeitgenössischer Musik aller Gebiete der Tonkunst zu veranstalten in Form von Solo-, Kammermusik-, Vokal- und Orchesterkonzerten, die weitesten Kreisen zugänglich gemacht werden sollen.

Die Wiener Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik hat, Anregungen Schönbergs und Scherchens folgend, ein Studienorchester geschaffen, das einem Kreise von Subskribenten Gelegenheit geben soll, einer Reihe von vorgeschrittenen Orchesterproben beizuwohnen, in denen unter Leitung von Dr. Anton Webern moderne Orchesterwerke einstudiert werden sollen. Diese Studienkonzerte werden voraussichtlich im Januar 1930 beginnen. Als geringster Subskriptionsbeitrag gelten S 2.— pro Monat und eine einmalige Einschreibgebühr von S 2.—. Ein Studienkonzert wird sich daher auf 60 Groschen stellen. Mit Rücksicht auf den geringen zur Verfügung stehenden Raum kann vorläufig nur eine kleine Teilnehmerzahl zugelassen werden. Subskriptionsanmeldungen an die Adresse von Herrn Willi Reich, Wien. II. Josefinengasse 6 (Telephon R 48-7-27). Der Termin des ersten Studienkonzertes wird auf schriftlichem Wege bekanntgegeben werden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Paul Stefan; Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Universal-Edition A. G.; sämtliche in Wien, I. Karlsplatz 6. — Druck von Otto Maass' Söhne Ges. m. b. H. (verantwortl. Fritz Draschinsky), Wien, I. Walfischgasse 10.

ANBRUCH

MONATSSCHRIFT FÜR MODERNE MUSIK

XII. JAHRGANG HEFT 2 FEBRUAR 1930

DIE SOGENANNTE OPERNKRISE

UNIVERSAL-EDITION

Diskussionen, die wirkliche Diskussionen und nicht auf zwei Redner verteilte Vorträge sind, eine der besten Methoden der Behandlung von Streitfragen sind, über die der Rundfunk verfügt. Ich erinnere an das Zwiegespräch zwischen Ihering und Hilpert, das scharfe Auseinandersetzung, Klarlegung zweier Standpunkte, faire Kampfmethode mit geistigen Waffen zeigte und uns geistig mehr zur Stellungnahme und zum Nachdenken reizte als etwa zwei Vorträge. Solche Zwiegespräche sollen gepflegt werden.

Als ich seinerzeit gemeinsam mit dem Leiter der Deutschen Welle, Professor Schubotz, und Professor Wichert in Frankfurt die Vortragsreihe „Gedanken zur Zeit“ begann, in der erstmalig im Rundfunk gegensätzliche Meinungen von ihren Verfechtern ohne Hemmungen vertreten wurden, sprach Professor Wichert in dem einleitenden Vortrag über die Möglichkeiten der neuen Reihe. In ihr sollten die großen Meinungen und Anschauungen dieser Zeit sich in ehrlichem und geistigem Kampf treffen. Die Achtung vor dem Gegner war Voraussetzung und Ziel zugleich; der grauenhafte Satz: „Und willst du nicht mein Bruder sein, so schlag' ich dir den Schädel ein“ sollte verschwinden, an seine Stelle die Freude über den anständigen Gegner treten.

Die Kämpfe, in die uns das Leben treibt, sind meist anderer Art. Die Polemik fürchtet jeden Vorteil, den der Gegner erringen könnte und scheut kein Mittel, das zu verhindern. Und so scheint ihr vor allem das so gefährlich, was die höchste Stufe sein sollte, die der kämpfende Mensch in seiner Beziehung zum Gegner erreichen kann: Toleranz. Und so groß ist die Angst davor, daß wir zur Unduldsamkeit auch dann neigen, wenn Kampf und Gefahr nicht dabei ist. So erklärt sich die Abneigung der sogenannten „weiten Kreise“ gegen Unbekanntes und Neues. Lassen Sie mich deshalb als die größte Aufgabe des Senders, als die Grundlage seines Programms die Stärkung und Hebung der Duldsamkeit bezeichnen. Toleranz, die nichts mit laissez faire, laissez passer zu tun hat. Der Sender kommt dieser Aufgabe näher (ich will nicht von Lösung sprechen), wenn er allem ernsthaften Schaffen, jedem ethischen Gedanken, jedem aufrichtigen Wollen sein Mikrophon leiht, wenn er zeigt, zeigt und immer wieder zeigt. Bequemer ist für ihn der eingefahrene Weg bewährter Programmnummern. Aber die Verantwortung, die ihm durch jene vorhin erwähnte Tatsache, daß er täglich zu Millionen *zu Hause* sprechen darf, auferlegt wird, muß ihm Bequemlichkeit und träges Vermeiden von Anecken als Hauptfeinde seines produktiven Wirkens erscheinen lassen.

So wollen wir, ohne Überschwenglichkeit, ohne Pathos die *Stärkung der Verbundenheitsidee und das Zusammengehörigkeitsgefühl als das höchste Ziel* bezeichnen, an dem der Rundfunk mitarbeiten darf.

Der Rundfunk, der zwei Erdteile in kaum noch zählbaren Bruchteilen von Sekunden miteinander äußerlich verbinden kann, schaffe eine innere Verbindung zwischen den Menschen, die Tür an Tür wohnen.

SPUK UND RADIO

Günther Stern

So sehr Musik von sich aus Bewegung im Raume: Tanz, Marsch etc. motiviert, so sehr sie ihren eigenen Raum mit Voluminosität, Dicke, Dünne, Höhe, Tiefe besitzt, so sehr sie unsern realen Raum aufsaugen, vernichten oder erfüllen kann, so wenig hat sie doch mit dem Raume als System des Nebeneinander irgend etwas zu tun. Zwar ist auch sie zweifellos „im“ Raume wie das Bild. Aber während das Bild grundsätzlich an der Stelle seiner Darstellung klebt und grundsätzlich „dort“ ist, ist Musik nirgendwo und überall, wo sie gehört wird; transzendiert sie doch trotz ihrer Hiesigkeit das Hiesige selbst, und findet ihre Einheit niemals in einer räumlichen Begrenztheit. Daß Gebet und Erhörung — also Akustisches — als Kommunikation zwischen Mensch und Transzendentem fungierte, daß Musik sich eine falsche „Transzendenz“ einreden kann („Musik als Religion von heute“, Simmel) sind Belege für dieses Nicht-im-hiesigen-Raume-sein des Akustischen. Es gibt indessen Fälle, in denen dieser wesentliche Charakter der *Raum-Neutralität* der Musik zweifelhaft gemacht werden kann. Einfachstes Beispiel ist ein Musikantenkarren, der die Musik trotz ihrer Raumneutralität spazieren führt, sie jetzt hier, jetzt dort im Raume plaziert, das schon Gespielte als Rauchfahne hinter sich zurückläßt, dem noch zu Spielenden gleichsam entgegenfährt, und so die raumneutrale Einheit des Stückes zur Weglänge auseinanderzieht. Schon hier wird ein eigenartiger Kampf zwischen Raum und Raumneutralität ausgefochten. Während nämlich bei Stabilität des Musikortes der Raum zufällig und ungegeben bleibt, wird er in der Bewegung und im Platzwechsel ausdrücklich. Diese Ausdrücklichkeit ist nun allerdings ambivalent: denn die Ausdrücklichkeit der Musikstrecke wird nie anders gehört, denn als Ausdrücklichkeit der *unangemessenen* Strecke. Die Musikantenkarre bewegt die Musik ebensowenig im Raume wie der Denkende den Gedanken, von dem man niemals sagen würde, er sei „jetzt hier“, „jetzt dort“ im Zimmer.

Radikal wird die der Musik zukommende Raumneutralität zerstört erst im Radio. Man tritt aus dem Hause, die Musik des Lautsprechers tönt noch im Ohre, man ist *in* ihr — sie ist nirgends. Man macht zehn Schritte und die gleiche Musik tönt aus dem Nachbarhause. Nun, da auch *hier* Musik ist, ist Musik *hier* und *dort*, lokalisiert und in den Raum gepflanzt wie zwei Pfähle. Aber es ist ja die gleiche Musik: hier singt X, was er dort begonnen. Man geht weiter — am dritten Hause setzt X fort, vom zweiten X begleitet, vom vorsichtigen X des ersten Hauses leise untermalt. Was chokiert hier?

Dreierlei, jedenfalls ein dreifach Formulierbares: *erstens* die Ausdrücklichkeit der jeweiligen und betonten Hier- und Dortstellen der Musik, bezw. der Musiken, die trotz der Kongruenz des dreifach Musizierten als einzelne durchhalten. Während im ersten Beispiel (Musikkarren) die Musik nur räumlich zerdehnt wurde, und als eine und einzige verblieb, wird sie in diesem Falle mehrfach und immer wieder in ihrer Ganzheit über das Land verstreut, wo sie jeweils Wurzel faßt. Während im ersten Beispiel der einzelne Ort nur Durchgangsstation des einzelnen Tones gewesen war, wird er hier jeweils Boden und Basis des *ganzen* Stückes, mit *eigenem* Anspruch. *Zweitens* die Möglichkeit der Pluralität, ja Numerabilität von Musiken, die eigentlich der Musik nicht zukommt; denn jedes einzelne Stück ist eine kleine Welt

für sich, die von sich aus außerhalb ihrer selbst keine andere mehr vermuten lassen kann. Daß diese durch das Hier- und Dortsein ermöglichten numerablen andern Musiken obendrein noch als Doppelgänger, ja als Dreifachgänger auftreten, da hier und dort und dort nicht nur die gleiche, sondern schlechthin dieselbe Musik aufklingt, macht das Phänomen noch spukhafter. Drittens die merkwürdig monarchischen, gegenseitig sich Lügen strafenden Ansprüche jeder dieser Doppel- oder Dreifachgänger, das Stück selbst zu sein, das nun allerdings schon wieder nirgendwo ist, weil es überall auftönen könnte.

Es ist höchst sonderbar und einer Interpretation bedürftig, daß Technik akzidentiell Spuk mit sich bringen kann. Eine Deutung dieser merkwürdigen Gefolgschaft kann hier nicht gegeben werden. Ansätze zu ihr finden sich in der französischen surrealistischen und vorsurrealistischen Literatur. Hier versucht man — wenn auch nicht theoretisch — nun doch noch „mitzukommen" mit jenen gesetzwidrigen Geistern, die der Ungeist einer gesetzmäßigen Technik berief; nun doch noch empfindend gewachsen zu sein jenen unmäßigen Erfindungen, die der Mensch zwar herstellte, die ihm aber über Kopf und Herz hinauswuchsen. Ein merkwürdiges Schauspiel: die Seele, die sich abmüht, den seelenlosen Bewegungen ihrer wild gewordenen Hand sich nachträglich einzufühlen und anzumessen, als stammten die Bewegungen doch noch von ihr; die unmenschlich gewordenen Produkte einzuholen, zu sich zurückzuholen, und selbst dem maßlos und sinnlos Gewordenen sich noch zuzubekennen, selbst auf die Gefahr, sich selbst daran zu verlieren. Der Grund für diesen Wettlauf ist die Angst: gibt der Mensch seine eigenen Produkte frei, so erntet er den Spuk. Erschreckend hört er die bellende Leinwand des Tonfilms und die doppelgängerhaften Stimmen des Radio. Sieht er ausdrücklich fort, so entsteht programmatische Humanität. Bekennt er sich aber zu ihnen, versucht er sich dem Schreck zu entwöhnen, dem Unmäßigen innerlich sich anzumessen, dem Unerhörten zu entsprechen, und gelingt dieser Versuch, so wird er selbst unmenschlich. Und der einholende Griff nach dem Entwachsenen bleibt hängen und wird mitgezogen.

DER RUNDFUNK HILFT DEM THEATER

I.

An die Mitteldeutsche Rundfunk A.-G. in Leipzig.

Sehr geehrte Herren!

Es dürfte vielleicht nicht ohne Interesse für Sie sein zu erfahren, daß die am Sonntag, den 27. Oktober 1929, vom Reussischen Theater veranstaltete Vorstellung von „Carmen", die Sie durch den Rundfunk übertrugen, in ihrer Auswirkung publikummäßig einen Erfolg zeitigte, wie er bisher nicht zu verzeichnen war. Wir können im allgemeinen, wenn es sich nicht gerade um eine Operette handelt, jedes Stück nur viermal aufführen, und zwar im Anrecht, speziell wenn es sich um Werke wie „Carmen" handelt, die jedes Jahr oder alle paar Jahre regelmäßig im Spielplan wiederkehren. Wollte man mit derartigen Werken hier in Gera eine fünfte Vorstellung versuchen, so würde man sie vor ziemlich leerem Hause spielen. Angesichts der Übertragung haben wir nun das seltene Vorkommnis zu verzeichnen, daß die dieser Übertragung folgenden beiden nächsten Vorstellungen total ausverkauft waren und in der Hauptsache von einem Publikum besucht wurden, das in der näheren und weiteren Umgebung Geras wohnte, das also erst durch die Übertragung auf das Werk und die Vorstellung aufmerksam gemacht worden ist. Die Übertragung hat den weiteren Erfolg gehabt, daß wir sofort bis in den Januar hinein noch mehrere „Carmen"-Vorstellungen an Vereine, Organisationen usw. verkauften, so daß wir jetzt schon auf insgesamt zwölf „Carmen"-Vorstellungen kommen werden gegen vier, wie üblich vorgesehen.

Ich schreibe Ihnen dies, meine sehr geehrten Herren, deshalb, weil durch die Ergebnisse in Gera durchaus und in reichem Maße bestätigt worden ist, daß der Rundfunk nicht eine Konkurrenz des Theaters darstellt, sondern der eifrigste und wirksamste Förderer des Theaters ist.

K. Rosen,
Intendant des Reußischen Theaters

II.

Mit einer „Funkhilfe" für die Theater hat der Mitteldeutsche Sender (Leipzig-Dresden) begonnen. Von dem Gesichtspunkte ausgehend, daß die deutschen Theater in ihrer Kulturarbeit gestützt werden müssen, die sie oft unter schweren Kassenopfern leisten, ist der Mitteldeutsche Sender dazu übergegangen, von sich aus allmonatlich der Arbeit der Bühnen seines Sendebezirkes besondere Aufmerksamkeit zu schenken durch Einrichtung einer regelmäßigen Bühnenvorschau, gehalten von ersten Bühnenfachleuten, und einer ebenso regelmäßigen Bühnenrückschau, gehalten von einem neutralen Kritiker, der die Arbeit aller deutschen Theater bespricht. Hier werden neue Bühnenwerke, ihre Inszenierung, ihre Darstellung im einzelnen besprochen und auf die künstlerische Arbeit der Bühnen aufklärend hingewiesen.

Eine besonders wirksam empfundene Einrichtung ist ferner die Einführung in wichtige Ur- und Erstaufführungen an den verschiedenen Bühnen, die aus den betreffenden Theatern selbst vom Theaterleiter oder Dramaturgen gehalten wird und an welche sich einige charakteristische Szenen des Stückes als kurzes Sendespiel anschließen*). Diese Neueinrichtung hat, wie von den Theaterleitern allgemein betont wird, das Interesse an wichtigen Premieren ganz außerordentlich gesteigert und das pekuniäre Risiko wesentlich herabgemindert.

Der Mitteldeutsche Sender hat neuerdings noch eine Theaterkritik des Rundfunks eingerichtet, in welcher zu der theatralischen Arbeit der deutschen Bühnen eingehend Stellung genommen wird, wie dies bereits auf dem Gebiete der Literatur geschieht. Diese Theaterkritik erfolgt mittags nach der Premiere und geschieht unabhängig von der Tagespresse. Bei der „Orest"-Premiere wurde diese Funkkritik schon eine halbe Stunde nach der Premiere in einem Zwiegespräch gegeben. Die Funkhilfe am Theater beweist jedenfalls, daß die Tendenz des Rundfunks nicht gegen das Theater gerichtet ist, sondern im Gegenteil versucht, der Sache der deutschen theatralischen Kunst in jedem Sinne zu dienen.

*) Dasselbe geschieht auch bei allen Premieren der Frankfurter Städtischen Bühnen im dortigen Sender.